

A MORAL ESTÉTICA DO CORPO: REFLEXÕES ENTRE AS TRADIÇÕES CORPORAIS CLÁSSICAS E AMERÍNDIAS

Cauê Huler Ferreira*
José Ronaldo Alonso Mathias*

Resumo

Partindo do preceito que o corpo tatuado, sobretudo o negro e indígena, é visto com certo receio, quando não criminalizado pela sociedade, surge a necessidade de uma explicação para esta questão, que incorpora não apenas temas históricos, mas também sociais, raciais, religiosos, psicológicos e que dialogam diretamente com a história da arte e entre si. Objetiva-se investigar e analisar a função e o entendimento do corpo e arte dentro da tradição ameríndia brasileira e na tradição clássica eurocêntrica, assim como traçar uma relação entre a visão eurocêntrica do corpo e a forma que parte da sociedade atual enxerga as artes corporais, tanto indígena como tatuagens, piercings e outras modificações corporais. O trabalho também se trata de uma pesquisa bibliográfica, consultando diferentes autores e parte de suas próprias referências.

Palavras-Chave: Corpo; Religião; Indígena; Tatuagem; Eurocêntrico.

Abstract

Starting from the precept that the tattooed body, especially the black and indigenous, is seen with some fear, when not criminalized by society, there is a need for an explanation for this issue, which incorporates not only historical, but also social, racial, religious themes. , psychological and that dialogue directly with the history of art and with each other. The aim is to investigate and analyze the function and understanding of the body and art within the Brazilian Amerindian tradition and in the

*1 cauehuler@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5215-6221>, graduado (2016) em Fotografia pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Pós-graduado (2022) em História da Arte: Teoria e Crítica pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

2 ronaldo.mathias@belasartes.br, <https://orcid.org/0000-0002-7603-777X>, possui Doutorado pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em 2006. Mestrado pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC-SC) em 2001 e Graduação em Direito pela Presidente Antônio Carlos (UNIPAC-MG) em 1995. Pesquisador Colaborador da Universidade de São Paulo FFLCH-USP. Professor da Graduação Antropologia, Direitos Humanos e História da Arte. Coordenador da Pós em História da Arte, Arte Educação e Comunicação e Retórica. Professor do Mestrado na mesma Instituição. Autor do livro Antropologia e Arte (2014), Editora Claridade, e Antropologia Visual (2016), Editora Nova Alexandria. Coordenador do Curso de Comunicação Social - Publicidade Propaganda, Licenciatura em Artes e Produção Cultural.

*

<https://doi.org/10.23925/2318-5023.2022.n6.e60812>



Eurocentric classical tradition, as well as to draw a relationship between the Eurocentric view of the body and the way that part of today's society sees the body arts, both indigenous and tattoos, piercings and other body modifications. The work is also a bibliographic research, consulting different authors and part of their own references.

Keywords: Body; Religion; Indigenous; Tattoo; Eurocentric.

Introdução

Busca-se num primeiro momento familiarizar o leitor e fornecer-lhe contexto histórico, social e mitológico sobre a percepção do objeto a ser pesquisado (o corpo humano) para as diferentes civilizações abordadas. Além disso, ao longo das contextualizações, são frisados pontos que serão importantes para a eventual discussão dos resultados que serão obtidos.

A percepção sobre o nosso corpo é essencial para a construção de uma identidade, tanto pessoal quanto coletiva. O que acontece quando essa noção de duas civilizações de diferentes continentes e separadas por um oceano colidem? E quais são seus efeitos para nossa atual sociedade?

A partir desta contextualização, visamos estudar as possíveis consequências deste encontro, a fim de entendermos melhor a origem de certos preconceitos e noções que temos acerca de determinados tipos de corpos. Este trabalho, no entanto, é um recorte de uma análise potencialmente muito maior e ampla, pois dialoga com diversas áreas do conhecimento das ciências humanas. Nossa análise começa no período quinhentista e vai até o começo do século XXI. Porém, o homem quinhentista já havia tido suas próprias influências e heranças culturais até aquele determinado ponto. Sendo assim, há muitas perguntas que esta pesquisa não dará conta de abordar. Entretanto, a partir de um recorte mais conciso, conseguimos introduzir um tema tão pouco abordado e questionado pela maioria da população, mas tão bem estudado no meio acadêmico de forma mais didática e acessível à quem está interessado no assunto. Tendo isso em vista, esperamos que este trabalho no mínimo sirva para atizar a curiosidade do leitor e contribuir para explicar como e porquê a sociedade eurocêntrica percebe certos corpos, grupos sociais, raciais e de gênero, da forma discriminatória que observamos hoje.

A Construção do Corpo Eurocêntrico

O Corpo Eurocêntrico – Do Renascimento às Grandes Navegações

O período renascentista é comumente caracterizado como sendo o primeiro passo da civilização eurocêntrica rumo ao pensamento científico e crítico. Deve-se, no entanto tomar cuidado com essa visão tão abrangente sobre a História. Embora de fato e como veremos a seguir, teve-se um apreço muito maior com a ciência e a agência do ser humano, temos que lembrar que a Igreja Católica ainda possuía grande poder e influência sobre os cidadãos e o próprio Estado. De todo modo, a ascensão do antropocentrismo durante este período trouxe uma redescoberta do corpo humano, especialmente no campo das artes, como na pintura e escultura (ROSÁRIO, 2006).

Um maior apreço pelo conhecimento científico, alinhado com a ascensão social do artista, possibilitou maiores estudos sobre o corpo. Tais estudos se basearam muito na estética e preceitos gregos. O declínio do poder sacerdotal possibilitou a redenção da figura do corpo, mesmo que ainda machucado por séculos de reprovação e perseguição medieval. Com a retratação de figuras mitológicas greco-romanas por parte dos artistas renascentistas, como *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, vê-se surgir, um neopaganismo estético e uma nova soberania corporal (PELEGRINI, 2006).

Devemos lembrar que apesar do enfraquecimento da Igreja, criacionismo e antropocentrismo andavam juntos no período renascentista. Exemplo disso pode ser visto na estátua de *Davi*, de Michelangelo, onde são dadas proporções, formas e estéticas gregas a uma tradicional figura da mitologia cristã.

Ao adentrarmos para o Quinhentismo, não deve ser surpresa ao leitor que a descoberta/invasão das Américas pelos europeus cristãos colocou o entendimento

sobre o corpo humano em evidencia. Penetrando no continente sul americano, navegadores cristãos se depararam com nativos nus e seminus, de cor de pele e cabelo diferentes do padrão europeu. Não apenas suas aparências, mas seus costumes e culturas eram elementos totalmente novos para os viajantes.

No cristianismo as tatuagens são identificadas e comparadas aos rituais pagãos que simbolizavam a crença em deuses. Eles defendem que segundo a Bíblia os cristãos não devem marcar seu corpo com tatuagens porque ele é o templo do espírito santo. (FIGUEIREDO; FERNANDES, 2014, p.7).

Naturalmente, os relatos destes povos originários começaram a chegar às grandes metrópoles europeias, e uma construção acerca da imagem indígena foi sendo aos poucos estabelecida na mente europeia. Para Costa (2019)

Desde a chegada de Colombo na América os povos ameríndios povoaram o imaginário das populações europeias. Ao longo do século XVI, os relatos de viajantes e marinheiros que estiveram no continente americano constituíram as principais fontes de informação sobre os índios na Europa e muitos desses relatos foram publicados ao lado de ilustrações dos povos ameríndios em cenas descritas pelos viajantes. Esses relatos ilustrados alimentaram a curiosidade de um público cada vez mais atento às estranhezas e ao exotismo de uma população tão distante quanto diferente de si e de outros povos conhecidos no oriente. (COSTA, 2019, p. 2).

Pero Vaz de Caminha foi um escrivão português contratado para relatar a viagem feita pela esquadra de Pedro Álvares Cabral até o que viria a ser o Brasil. Em sua famosa carta, primeiro documento oficial sobre a história do Brasil, de Caminha descreve o percurso, a terra, os animais e, mais importante para nosso estudo aqui, os nativos que encontrou. Apesar do tom descritivo da carta, há momentos em que de Caminha claramente faz uso de uma análise moralizante, em especial no que diz respeito ao intelecto dos nativos:

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixa de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência. (DE CAMINHA, 1500).

Sempre ao se referir às genitálias, de Caminha opta pelo termo “vergonhas”, o que nos mostra parcialmente a mentalidade vigente da época, que foi construída ao longo de vários séculos, em especial na Idade Média, onde o corpo era visto como algo vergonhoso, vindo do pecado.

Notamos também nesse trecho que de Caminha atribui a nudez indígena à uma suposta “inocência”, e não a um ato pecaminoso ou tradição cultural. Isso porquê para o escrivão português, os indígenas não teriam nenhuma crença ou tradição, como ele nos mostra:

Parece-me gente de tal inocência que, se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos, visto que não têm nem entendem crença alguma, segundo as aparências. E portanto se os degredados que aqui hão de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa tenção de Vossa Alteza, se farão cristãos e hão de crer na nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque certamente esta gente é boa e de bela simplicidade. E imprimir-se-á facilmente neles qualquer cunho que lhe quiserem dar, uma vez que Nosso Senhor lhes deu bons corpos e bons rostos, como a homens bons. E o Ele nos para aqui trazer creio que não foi sem causa. E portanto Vossa Alteza, pois tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da salvação deles. E prazera a Deus que com pouco trabalho seja assim! (DE CAMINHA, 1500).

Sendo assim, de Caminha pinta uma imagem de uma população não apenas “inocente”, mas também passiva e desprovida de qualquer agência própria. Passividade e falta de agência que, segundo o autor, justificam a conversão religiosa desse povo. Ainda sobre inocência, de Caminha (1500, p. 12) afirma que “... a inocência desta gente é tal que a de Adão não seria maior -- com respeito ao pudor.”

Embora de Caminha não foque tanto na associação entre esses nativos e à “selvageria” quanto outros europeus que veremos mais pra frente, é interessante mencionar o primeiro trecho em que de Caminha faz essa associação:

Os outros dois o Capitão teve nas naus, aos quais deu o que já ficou dito, nunca mais aqui apareceram -- fatos de que deduzo que é gente bestial e de pouco saber, e por isso tão esquiva. Mas apesar de tudo isso andam bem curados, e muito limpos. (DE CAMINHA, 1500).

Embora de Caminha deprecie as capacidades cognitivas dos indígenas nativos, o mesmo não pode se afirmar ao corpo. No que diz respeito à corporeidade, o português parece apreciar a higiene e a fisionomia indígena

A percepção que Pero Vaz de Caminha aparenta ter sobre a “ingenuidade” ou até “pureza” indígena pode ser possivelmente explicada por Costa (2019) onde o autor diz que os navegadores europeus ainda possuíam um imaginário herdado dos tempos medievais, como a crença no Paraíso Terrestre, um local associado ao Jardim do Éden na mitologia cristã, mas que era real e poderia ser encontrado a qualquer instante.

Assim, nas primeiras décadas do século XVI, os indígenas americanos eram compreendidos como “seres naturais”, algo à parte da civilização europeia. Isso viria a mudar em partes em 1537, onde segundo Costa (2019), o Papa Paulo III determina a bula papal *Sublimis Deus*, onde reconhece os povos originários como iguais aos europeus aos olhos de Deus. Sendo assim, não poderiam ser escravizados nem suas “propriedades” tomadas. Logo, a ideia do nativo dócil, desprovido de agência e inteligência e potencialmente suscetível à conversão religiosa se cristalizou por parte da sociedade europeia até meados do século XVII, especialmente devido aos relatos de Cristóvão Colombo (CUNHA, 2019) e de Pero

Vaz de Caminha.

Os relatos dos viajantes que entraram em contato com povos ameríndios canibais ajudaram a alimentar essa crença negativa na mente dos europeus, sendo essa narrativa tão forte quanto à narrativa do “bom selvagem” (COSTA, 2019). A seguir, analisaremos um exemplo bem famoso que potencialmente ajudou a consolidar a imagem de um nativo bárbaro e agressivo.

Hans Staden foi um alemão, protestante e mercenário que ficou mais conhecido por sua obra *História Verdica*, onde relata suas duas viagens ao Brasil, onde foi capturado e forçado a viver meses em meio uma comunidade Tupinambá, com um incrível nível de detalhes. Assim como Pero Vaz de Caminha, Staden usa de uma narrativa descritiva para relatar sua jornada. Sua diferença com de Caminha está, no entanto, em suas ilustrações dos eventos ocorridos e em sua percepção mais agressiva dos nativos brasileiros, mesmo antes de sua captura, a começar por se referir aos nativos quase que exclusivamente por “selvagens” e “pagãos” durante toda a duração de seu livro. As menções religiosas também são mais presentes e intensas se comparadas à do católico de Caminha, como exemplificado nesta passagem: “Ó Deus bondoso, se esse navio também voltar para casa sem me levar, então realmente perecerei entre os selvagens, pois nesta gente não se pode confiar.” (STADEN, 1557, p. 83).

Embora em parte reconheça suas habilidades, e os atributos físicos dos indígenas, como diz em seu capítulo 9, no qual descreve o corpo indígena:

São pessoas bonitas de corpo e de estatura, tanto homens quanto mulheres, da mesma forma que as pessoas daqui, exceto que são bronzeadas pelo sol, pois andam todos nus, jovens e velhos, e também não trazem nada nas partes pubianas. Mas desfiguram-se eles mesmos com a pintura. Não têm barba, pois extraem os pêlos da barba com a raiz tão logo lhes crescem. Fazem furos no lábio inferior, nas bochechas e nas orelhas e

neles penduram pedras. É sua ornamentação. Também ornam-se com penas. (STADEN, 1557, p. 117).

Além do relato de Staden, outro notório é o de Jean de Lery, protestante francês que embarca rumo à “França Antártica”, colônia francesa no Brasil. Embora tivesse intuito de se estabelecer na colônia, de Lery acaba sendo expulso de lá sob acusação de heresia por Nicolas Durant de Villegagnon, almirante responsável pela colônia. Assim como Staden, de Lery entrou em contato com o povo Tupinambá e seus rituais antropofágicos. Anos mais tarde ao retornar à França, de Lery escreveu seus relatos sobre os indígenas que havia convivido durante sua estadia no Brasil. É notável ainda, segundo o autor, que Jean de Lery tenha descrito os indígenas à maneira do “bom selvagem”, sendo eles desprovidos de cobiça por não possuírem propriedade privada. Que possuíam objetos pessoais, mas não tinham uma mentalidade de acúmulo e lucro, fazendo assim uma crítica ao modo de produção de sua época (COSTA, 2019). Também é notável na obra de de Lery que sua representação do indígena é de corpo atlético, nu e proporcionado, criando uma imagem de um ameríndio a modo semelhante ao grego (BELUZZO, 1994).

Seus escritos, segundo Costa (2019) são considerados uma resposta às impressões de André Thévet, frade franciscano francês que também havia embarcado rumo ao Brasil. Thévet no entanto, devido a uma doença, não entrou pessoalmente em contato com os nativos, e seus relatos em grande parte não vem de sua própria experiência, mas as de marinheiros que tinham de alguma forma interagido com alguns nativos. Segundo seus relatos, os indígenas desconheciam rituais como o casamentos e funerais, seriam libidinosos, selvagens e violentos.

Com isso, observa-se já no início do século XVI o nascimento de uma oposição que marcará a imagem dos indígenas por séculos, entre aqueles

que idealizam os indígenas como seres paradisíacos, naturais, racionais e aqueles que enxergam neles povos bárbaros, violentos e inferiores. Esse binômio condicionou a imagem dos indígenas por muito tempo em um padrão bipolar positivo/negativo. (COSTA, 2019, p. 8).

Ainda para o autor, foi Michel de Montaigne, filósofo quinhentista, que viria a estabelecer uma oposição mais direta entre as sociedades indígenas e europeia. Seus ensaios de 1580 retratam os indígenas americanos como “obras da natureza”. Montaigne resgata a ideia de Platão, onde as melhores coisas vem da natureza. Entretanto, o autor quinhentista se diferencia da visão do “bom selvagem” de Pero Vaz de Caminha e de Lery ao reconhecer a capacidade indígena de criar costumes, terem uma organização social, agricultura, roupas e de não serem povos incapazes de “pecado” ou ações maliciosas. Mas da mesma forma, ao contrário de Staden, que é categoricamente moralizador e depreciador das culturas indígenas, analisando estas sociedades, em especial os Tupinambás, apenas sob a ótica protestante da época, Montaigne parece encarar os povos indígenas de maneira semelhante a que encara a sociedade europeia, chegando até a comparar e questionar o ato de queimar pessoas vivas na Europa cristã com o canibalismo de certos grupos indígenas, afirmando, “cada qual chama de barbárie o que não é de seu costume”. Montaigne valoriza então a capacidade indígena de conviver junto em certa harmonia, de compartilhar e de aparentemente não conhecerem noções como avareza e ambição (COSTA, 2019).

Ainda, segundo Belluzzo (1994). Montaigne é responsável por uma nova apreciação dos povos indígenas. O autor faz uma defesa do “natural”, da ausência da partilha de bens, classes sociais e da afeição que os indígenas homens tem com suas companheiras. Em relação aos povos canibais, Montaigne conta que estes não se alimentavam para matar a fome, mas por vingança. Tal afirmação é verdadeira, mas não para todos os povos indígenas que utilizavam a antropofagia. Para a época, no

entanto, Montaigne se destacava, pois a crença majoritária era que consumir carne humana fazia parte da alimentação destes povos (DOMINGUES, 2015).

Seus pensamentos e críticas sobre a sociedade europeia influenciariam mais tarde Jean Jacques Rousseau (LESTRINGANT, 2006).

Rousseau acusa a civilização e o iluminismo de corromper o curso espontâneo da natureza e, nesse sentido, o estado de natureza é um estado em que o homem vive apenas por seus instintos naturais, sua solidão o impede de fomentar qualquer desejo por poder, riqueza ou reputação, os motivos para as guerras levantadas por Hobbes (Leopoldi, 2002, p. 161). Por sua vez, ao pensar o homem em estado de natureza Rousseau estabelece uma clara distinção com os povos ameríndios, uma vez que esses já vivem em algum tipo de sociedade e o estado de natureza pressupõe a solidão, assim as sociedades indígenas comporiam um meio termo entre o estado de natureza e as sociedades modernas. (COSTA, 2019, p. 12).

Além dos relatos, histórias e narrativas que os viajantes que transitavam entre o velho e o novo mundo traziam consigo, e não menos importante, há de mencionarmos os artistas. Tal ofício foi por muito tempo, desde a antiguidade clássica, o responsável por introduzir as inúmeras produções literárias cristãs, gregas, romanas dentre outras, à uma população onde poucos sabiam ler. O jeito que caracterizavam os povos originários é sem dúvida de suma importância, pois nos dá ideias mais precisas de como eles eram vistos pelos olhos europeus, que ainda entre os séculos XVI e XVII eram em sua maioria analfabetos. A importância do artista e das ilustrações era tão grande, segundo Kalil (2011) que tinham até mais impacto na população do que o próprio texto que acompanhavam.

Theodore de Bry foi um desses ilustradores cujas gravuras iriam ajudar a construir (ou talvez, a destruir) a imagem dos povos sul americanos. Nascido em 1528 em Liège, Bélgica. Forçado a abandonar sua cidade natal por defender a Reforma Protestante, de Bry na cidade Francesa de Estrasburgo. Em 1590 deu início a seus

trabalhos mais conhecidos, que posteriormente ficariam conhecidos como *Grands Voyages* e *Petit Voyages*, que eram sobre as viagens à América e Índias Orientais respectivamente. *Grands Voyages* foi um sucesso, tão logo que ao longo de quatro décadas produziu treze volumes em latim e catorze em alemão (KALIL, 2011).

Ainda, segundo o autor, a técnica que de Bry utilizou para suas ilustrações, a gravura em cobre contribuiu para o sucesso de sua obra por se tratar de uma técnica com alto impacto visual, e por ser até então, um método pouco utilizado pela maioria dos artistas por ser mais cara que técnicas mais abundantes, como a xilogravura. E claro, os temas retratados, como canibalismo e idolatria, fizeram sua obra se destacar.



Figura 1 - Cena do canibalismo, de &39;Americae Tertia Pars ...&39;, 1592 (gravura colorida).

Fonte: Meisterdrucke, sem data

Mais importante para a nossa pesquisa é notarmos que as ilustrações de de Bry foram e muitas vezes ainda continuam sendo expostas de forma tentar a representar fielmente os nativos da época, e não como uma representação individual do artista. de Bry nunca saiu da europa, portanto nunca viu pessoalmente os indígenas que

retratava. Baseava suas artes nos trabalhos de outros gravuristas e artistas (KALIL. 2011) assim como os textos dos viajantes que seu trabalho iria ilustrar. Segundo Belluzzo (1994), de Bry acentua em seus trabalhos a natureza demoníaca da mutilação e demonstra a disparidade entre ambas as civilizações. Disparidade tamanha que poderia ser usada pelos europeus como justificativa para o conflito e a conquista dos povos indígenas.



Figura 2 - Índios Tupinambás observados por Hans Staden durante sua viagem ao Brasil, em 1552, de *Newe Welt und Americanische Historien*, de Johann Ludwig Gottfried, publicado por Mattaeus Merian, Frankfurt, 1631 (gravura).

Fonte: Meisterdrucke, 1631

Outro artista notável por suas representações de povos ameríndios é o holandês Albert Eckhout. O jovem artista tinha apenas 27 anos quando chegou ao Brasil em 1637 e aqui viveu por mais sete anos.

O grande diferencial de Eckhout é que o holandês realmente chegou a conhecer os objetos de seus estudos artísticos. Ao contrário de de Bry, e tantos outros artistas que nunca tiveram contato com indígenas e sequer colocaram os pés no continente, Eckhout, como dito anteriormente, viveu no Brasil por sete anos. Seus trabalhos são considerados por alguns especialistas, segundo Domingues (2015) como importantes trabalhos etnográficos, justamente por retratar os nativos com um rigor mais realista, prática que apenas seria mais comum entre os viajantes dos séculos XVIII e XIX.

Os trabalhos de Eckhout que veremos a seguir podem ser considerados um ponto de intersecção entre as visões bipolares acerca dos corpos indígenas. As telas, denominadas *Tupi* (fig.3) e *Tapuia* (fig.4) são uma referencia de como os europeus nessa época separavam os povos indígenas, em dois grandes grupos.



Figura 3 - Homem Tupi (óleo sobre tela)

Fonte: Blog Ensinar História, 1643

Na imagem, Eckhout nos mostra um homem de tronco e pernas nuas, usando um calção de pano europeu e uma faca metálica, também europeia. Em suas mãos se encontra empunhando arcos e flechas, podendo simbolizar sua natureza guerreira. Ao chão, vemos uma mandioca, provavelmente cortada pela faca metálica. Ao fundo da tela more talvez os detalhes mais importantes desta sequencia de obras de Eckhout, como analisaremos mais à frente. Podemos ver um rio, onde outros indígenas tomam banho. Mais adiante, vemos algumas embarcações. A vegetação também é menos detalhada, mais suave aos olhos e menos contrastante.

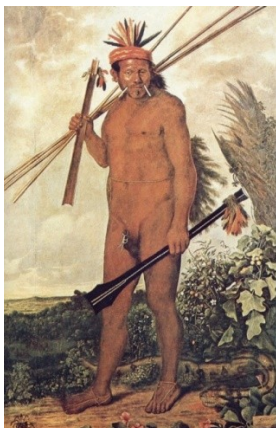


Figura 4 - *Homem Tapuia* (óleo sobre tela)

Fonte: *Blog Ensinar História*, 1641

Em *Homem Tapuia*, vemos um indígena inteiramente nu, com sua face perfurada, amarelo peniano, em sua cabeça um cocar plumado e amarrado em suas costas, um *enduape*, adereço feito com penas de ema. Em sua mão esquerda carrega uma *ibirapema*, arma de madeira dura feita para golpear, se assemelhando a uma maça. Em sua mão direita, carrega o que parecem ser lanças e uma *zarabatana*, arma de sopro usada para atirar dardos envenenados. Se nos atentarmos ao chão e ao fundo da imagem, veremos uma grande serpente, assim como uma aranha rodeando o indígena. A vegetação também parece mais viva, mais rica em detalhes, como se o artista estivesse tentando passar a impressão de uma mata mais fechada, se comparada com a vegetação de *Homem Tupi*. Também não há rios e pessoas se banhando, o que pode indicar falta de higiene do nativo retratado. Ao lado inferior esquerdo, também podemos ver um grupo de indígenas dançando em movimento circular, semelhante à outra obra de Eckhout, *Dança Tapuia* (fig.5).



Figura 5 – Dança Tapuia (óleo sobre tela)

Fonte: Blog Ensinar História, sem data

Segundo Domingues (2015), a obra foi a que mais causou comoção da comunidade europeia. Sua nudez fora dos padrões renascentistas, e a dança retratada, que foi repudiada pelos calvinistas (provavelmente por associarem a um ritual pagão) fez com que a obra não fosse aceita para exposição.

A tela mostra um grupo de homens indígenas nus dançando em círculo, observado por duas mulheres que parecem cochichar entre si. Alguns desses homens, assim como na pintura anterior, possuem plumas de adorno e rostos perfurados. Suas peles também são mais vibrantes, quase avermelhadas. Podemos ver também um tatu ao chão, no meio da dança.



Figura 6 - Mulher Tupi (óleo sobre tela)

Fonte: Blog Ensinar História 1641

Em *Mulher Tupi* (fig.6), assim como em *Homem Tupi* (fig.3), vemos uma indígena de peito e pernas nus, usando uma saia branca de pano europeia. Seus cabelos são trançados, curtos. Em seu braço direito carrega uma criança e usando o braço esquerdo, equilibra itens diversos em uma cesta. Mais importante, ao fundo podemos ver um casarão e uma plantação europeias. Ao seu lado, vemos uma bananeira, planta introduzida no Brasil pelos portugueses. Para Domingues (2015) tal elemento simbolizaria um Brasil mais “civilizado”, que teve intervenção humana e não seria mais “selvagem”.



Figura 7 - *Mulher Tapuia* (óleo sobre tela)

Fonte: *Blog Ensinar História*, 1641

Provavelmente a pintura mais marcante e “na cara” da série, a tela mostra uma mulher indígena nua, coberta apenas por folhas na região pubiana e das nádegas. Carrega um cesto consigo, e dentro dele podemos ver um pé humano decepado. Em sua mão direita, carrega parte de um braço e mão humanas também decepadas. Atrás dela, podemos ver também um cão que parece acompanhar a indígena. Ao fundo, encontra-se apenas a vegetação nativa da área e entre as pernas da

indígena, vemos um grupo de nativos armados, aparentemente prontos para algum conflito.

Como dito anteriormente, essa sequência de obras de Eckhout parece colocar lado a lado as noções antagônicas criadas pelos próprios europeus acerca dos indígenas. Representando o indígena amigável, “mais civilizado” e dentro dos moldes cristãos, temos os *Tupis*. Ambos homem e mulher são representados utilizando roupas e no caso do homem, uma ferramenta europeia. Nas pinturas de *Tupis*, vemos uma natureza mais calma, menos presente e no caso da pintura da mulher, uma natureza já colonizada e “ordenada”. Notamos a ausência de animais também. O contraste com a natureza *Tapuia*, cheia de animais, alguns até peçonhentos, e mata mais fechada, é gritante. Assim como os nativos Tapuia sempre representados nus, em atividades rituais nativas, mais especificamente a antropofagia em *Mulher Tapuia* (fig.7).

Fica claro que o artista queria destacar a diferença entre os dois povos, e aproximava muito mais os Tupis dos valores europeus, como por exemplo, ao retratar a *Mulher Tupi* (fig.6) exercendo a maternidade, tão importante para a cultura cristã, enquanto a *Mulher Tapuia* (fig.7) carrega pedaços humanos decepados consigo.

Importante lembrar que Albert Eckhout era um calvinista imbuído de preceitos morais rigorosos, o que leva a imaginar seu choque diante da nudez e dos costumes indígenas. Talvez isso explique o pudor em mostrar a mulher tapuia com a genitália coberta com folhas, como era comum nas pinturas europeias representando Adão e Eva. Note, também, que Eckhout era um artista renascentista e, como tal, deveria seguir as convenções renascentistas na representação do ser humano: corpos perfeitos, harmoniosos e beleza clássica. Não é, contudo, o que aparece nesses quadros cujas figuras fogem aos cânones matemáticos da beleza renascentista. É de se supor que estas grandes telas chocaram o público europeu. Somente no final do século XVIII que representações naturalistas de indígenas e animais tornaram-se mais comuns. Neste sentido, pode-se dizer que Albert Eckhout foi um precursor dos registros etnográficos das expedições científicas. (DOMINGUES, 2015, n.p).

Outro artista notável onde podemos encontrar a binaridade selvagem/civilizado é em Jean-Baptiste Debret. Em suas litogravuras, feitas ao longo de quinze anos em sua estadia no Brasil, Debret produziu diversos retratos dos indígenas nativos. Segundo Bicalho (2022), Debret teria usado de sua formação neoclássica para retratar os indígenas brasileiros de maneira idealizada.



Figura 8 - Família de um Chefe Camacã, Preparando-se para Festa (litogravura)

Fonte: Ciclo 22, 1820

“O indígena neoclássico é alguém forte, com algumas posturas de figuras ícones da história da arte, como o Leônidas de Jacques-Louis David (1748-1825). O nosso Camacã, retratado por Debret, tem essa postura de Leônidas com sua flecha. É algo para mostrar os nativos como pessoas que estão se civilizando nos moldes europeus”. (BICALHO, 2022, n.p)

Segundo Santana (2022) ao analisar o trabalho de Bicalho sobre as pinturas que Debret fez em solo brasileiro, a autora busca demonstrar como Debret procurava mostrar uma hierarquia em suas obras, pintando o nativo com hábitos semelhantes aos europeus como superiores, enquanto os de hábitos menos semelhantes, como selvagens.

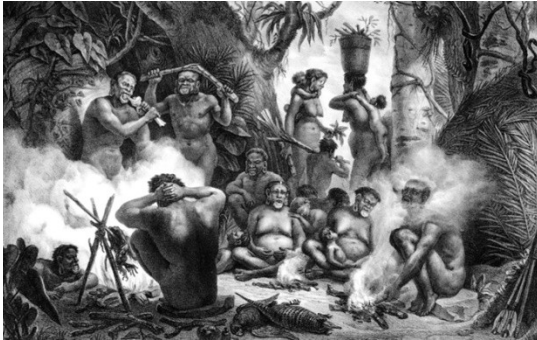


Figura 9 - Botocudos, Puris e Pataxós (litogravura)

Fonte: Ciclo 22, 1834



Figura 10 - Maxacalis e Bugres, província de Santa Catarina (litogravura)

Fonte: Ciclo 22, 1834

Assim como nos trabalhos analisados de Eckhout, os indígenas considerados selvagens são colocados num ambiente de floresta mais densa e fechada, quase sempre com a presença de animais nativos. A nudez, assim como os rituais também são elementos mais explícitos. Bicalho (2022) salienta que o indígena dito civilizado é aquele que pode ser visto usando roupas e tecidos europeus. Tal diferenciação também é retratada em suas habitações, onde o “selvagem” é visto possuindo uma oca simples, e o “civilizado”, uma casa com janelas e portas, semelhante ao estilo europeu.

Na obra *Botocudos, Puris e Pataxós* (fig.9), há outro elemento que possivelmente passa a impressão de um ambiente mais caótico e hostil, que é a densa fumaça vinda das fogueiras dos indígenas. As feições e linguagens corporais das pessoas presentes também é mais exagerada, passando uma impressão mais animalística dos nativos, enquanto em *Maxacalis e Bugres, província de Santa Catarina* (fig.10), a expressão é uma mais cotidiana.

Corpos em Conflito: A Amalgamação dos Corpos

Procurando criar uma identidade nacional brasileira, o indianismo do século XIX, característica peculiar do romantismo brasileiro, via os indígenas como figura representativa da nação brasileira, sendo retratados como honrados e virtuosos. Tal discurso, no entanto, era feito apenas para justificar a eliminação desses povos, numa espécie de “sacrifício heroico”, para a construção da sociedade brasileira. Desta maneira, podia-se justificar a colonização, pintando o Brasil como uma sociedade originalmente miscigenada, uma mescla entre natureza e civilização (COSTA, 2019). Ainda, segundo Schwarcz (2004), tal movimento era de interesse de Dom Pedro II, que se encontrava numa situação onde o Brasil estava fragmentado politicamente. Dessa forma, a adoção de uma identidade nacional lhe era interessante para se manter no poder. Assim, assumiu para si a imagem de imperador dos trópicos.

A figura do indígena como herói nacional, no entanto, era apenas uma faixa simbólica, já que a situação real do indígena ainda era precária e de exploração pelos colonizadores, sobretudo pelo setor agropecuário. Ainda eram pessoas sem qualquer reconhecimento político e de direitos (COSTA, 2019).

É difícil determinar o ponto exato em que os europeus começaram a implementar desenhos corporais em si mesmos. Para Marques (2009) o século XV já via viajantes estrangeiros fascinados pelas marcas indígenas brasileiras. O autor cita

que em 1512, o explorador francês Henri Estienne ficou impactado pelas cicatrizes azuladas dos nativos que encontrou. Tanto que os levou até a corte francesa para serem expostos.

No entanto, para Leitão e Eckert (2004) podemos traçar a incorporação da prática de se tatuar por parte dos europeus a partir do contato entre eles e os povos originários das Ilhas do Pacífico, a partir do século XVIII. Segundo os autores, o famoso capitão britânico James Cook foi especialmente importante para esse acontecimento, pois retornou à sua terra natal com um nativo polinésio, todo adornado de tatuagens, conhecido como “Omai”.

Assim, estabeleceu-se agora a prática de tatuar-se entre (e que para a nossa tese é especialmente importante) marinheiros, viajantes e navegantes, principalmente por entrarem mais em contato com os povos originários devido a seu ofício, e outros grupos que não pertenciam às elites coloniais europeias, como prostitutas, soldados e prisioneiros. Ainda há de citarmos o mundo circense, onde pessoas tatuadas eram exibidas justamente por suas artes corporais, o que pode ter contribuído ainda mais para a percepção do grande público de que a tatuagem era algo exótico e externo à sociedade “civilizada” (MARTONI DE FREITAS; PRATES, 2020).

Podemos ver que a partir dessa época, quando uma tradição típica dos povos oprimidos, explorados e escravizados passa a fazer parte da sociedade europeia e colonial, ela é incorporada por outro grupo explorado (embora, vale salientar que faziam isso por motivações e significados completamente diferentes, como já estudamos) por essa mesma sociedade, que são os trabalhadores braçais e marginalizados. Se antes a modificação corporal era “coisa de escravo e índio”, agora era também classe trabalhadora da sociedade. Com isso, fica fácil teorizarmos a relação destes fatos à percepção atual por parte das elites e classe média sobre a moralidade da expressão corporal.

Indício dessa relação pode ser visto nos trabalhos do criminologista italiano do século XX, Cesare Lombroso, que associava a criminalidade do indivíduo ao emprego da tatuagem, fazendo com que a mesma funcionasse como um viés confirmatório da ligação da pessoa com o crime (VILHENA; ROSA; NOVAES, 2015). Segundo Martoni de Freitas e Prates:

Em sua obra “O homem delinquente”, Lombroso tentou catalogar os traços e formas das tatuagens dos criminosos, então denominados “delinquentes”, no intuito de verificar as causas e entendê-las a partir da relação com os crimes (LOMBROSO, 2007, p. 29). Dessa maneira, conclui haver a predisposição de tatuados para o crime: “O lugar da tatuagem, e sobretudo o número, são de grande importância antropológica, porque provam a vaidade instintiva que é característica no criminoso.” (LOMBROSO, 2007, p. 35).

Considerando esse dado, nota-se que a construção social que ligava a tatuagem e outras modificações corporais à marginalidade não era apenas “passiva”, isso é, não vinha apenas de um pacto social não falado e veladamente aceito. Havia também agentes institucionais e acadêmicos que ativamente buscavam formalizar “cientificamente” este preconceito, mesmo que suas motivações e entendimentos sobre o assunto fossem, possivelmente, oriundos da tradição histórica europeia que estudamos até aqui.

Simultaneamente, e contribuindo para a imagem negativa das modificações corporais, segundo Leitão (2004) os detentos e criminosos utilizavam a tatuagem como forma de comunicação, que variava entre seus significados. Os crimes cometidos, sua posição na hierarquia da gangue, número de agentes da lei mortos, e etc. Todos poderiam ser comunicados na pele, usando uma linguagem própria do mundo criminoso.

Há de citarmos que nem toda comunidade científica do século XX estava

convencida da ligação entre criminalidade e o ato de se tatuar. Indo na contramão de seus pares, o médico José Ignácio de Carvalho apresenta sua tese, de 1912 na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, intitulada “Tatuagem e Criminalidade”, onde enumerava as tatuagens dos presidiários da Casa de Detenção. Dos 6.542 detentos, 994 eram tatuados. Em sua maioria, eram padeiros, alfaiates, pedreiros, marinheiros, baleiros e outros indivíduos pertencentes à classe trabalhadora. O que levou o autor a concluir: “O indivíduo tatuado pertence, em geral, a uma classe inferior, estranha aos progressos da civilização” (MARQUES, 2009). Apesar dessa conclusão, o autor afirmava que em relação à criminalidade e o corpo tatuado, não se podia estabelecer uma relação de causa e efeito entre as duas coisas (PATRIOTA, 2020).

Em especial por conta da chamada antropologia criminal, surgida na segunda metade do século XIX, a ideia da tatuagem como algo pejorativo associado à cidadãos de “segunda classe” era o pensamento atual pela Europa cristã. No Brasil, a tatuagem permaneceu marginalizada até o começo do século XX (MARQUES, 2009), o que nos leva a teorizar que tal prática não teve sucesso em penetrar as camadas mais elitizadas da sociedade.

O Corpo Ameríndio

Contexto sobre Arte Ameríndia: Arte e Artefato

Devemos nos lembrar de que ao estudarmos as produções artísticas dos indígenas brasileiros (ou qualquer outra cultura que não seja a nossa própria), que certos conceitos e noções podem variar enormemente, e até mesmo não existir para determinada cultura. Na maior parte da cultura eurocêntrica, por exemplo, é fácil distinguirmos o que é arte - isto é, o que é um objeto, cuja função é ser apreciado e contemplado por si mesmo, como um quadro ou uma escultura, e um objeto de finalidade prática, como uma cadeira ou uma mesa. Não é o caso para muitos povos

indígenas, no entanto. Segundo Lagrou (2013) há duas diferenças cruciais que separam a concepção de arte entre os dois mundos: O primeiro seria a inexistência de uma distinção entre artefato e arte. As produções estéticas indígenas se caracterizam por seus significados, ideias e valores que estão associados à seu modo vida e crenças locais. A autora cita os povos Wayana e Wauja, cujas produções artísticas seguem um modelo estético rigoroso, que se dá pela crença da existência de uma relação intrínseca entre o que está sendo retratado e a obra em si. Para os Wauja, a cópia ou confecção imperfeita de certo corpo ou peça pode levar o ser que está sendo retratado a retaliar. Já entre os Wayana, uma representação muito boa pode leva-la a criar vida própria. Lagrou (2013) ainda cita o relato de Beysen (2008):

Jomanoria, Ashaninka do rio Envira, desenhou para mim a cobra *Kempiro*, a mais venenosa que existe, com uma sucessão de vários “x”. Sua representação da cobra parecia, a princípio, a mais minimalista possível e a mais fácil de ser realizada. Mesmo assim, ela passou praticamente o dia inteiro a desenhar aquele “x”, representando *Kempiro*. Sua demora em produzir o desenho não advinha do fato de não estar acostumado a desenhar em papel, mas porquê se cometesse um erro ao desenhá-la ela poderia morrer. A cobra *Kempiro* viria mordê-lo. (BEYSEN, 2008, p. 40).

Ainda para o povo dos Wayana, os objetos são reproduções de elementos e seres de tempos passados, e que os substituem em tempos presentes. Uma rede de dormir, por exemplo, reproduz e corporifica a teia da aranha primordial. Já uma peneira circular, chamada de *pomkari*, remete a uma serpente constritora enrolada. Ambos os objetos de uso cotidiano e os destinados à rituais remetem de alguma forma à seus modelos do mundo real ou mitológico (VAN VELTHEM, 2009).

Sendo assim, conseguimos perceber nos Wayana um conservadorismo estético e técnico muito forte, assim como na descrição de seres, animais e elementos que fazem parte de sua cultura.

Já o segundo ponto descrito pela autora como diferença essencial para entendermos a diferença de perspectiva entre o Ocidente e os povos ameríndios, seria a falta da figura do artista individualizado, cujo interesse pela inovação, quebra de padrões e dotado de um “gênio” que o eleva em relação aos outros. Basicamente, a falta da figura do artista como profissão ou ofício, e todo o sistema de “glamour” e prestígio que encontramos na tradição eurocêntrica.

Por meio destes exemplos, notamos que a arte indígena procura sintetizar através de suas produções a “função”, a agência e a estética que eles percebem ser intrínseco de tal animal, espírito ou elemento, como no caso do *tipiti*, instrumento Wayana usado para esmagar a mandioca, que é associado à cobra constritora, que usa da mesma técnica (esmagar) para matar suas presas.

O Corpo na Tradição Ameríndia

Diferentemente do pensamento eurocêntrico, onde percebemos o retrato ou o retratado como tendo uma natureza diferente de seu retrato, isto é, busca apenas representar e invocar o corpo, a arte ameríndia busca personificar muitas vezes as funcionalidades e características do objeto em si, partilhando da mesma natureza dele. Por este motivo, podemos afirmar que “artefatos são como corpos e corpos são como artefatos.” (LAGROU, 2013, p. 38).

A própria noção de corporalidade é distinta na concepção ameríndia, pois percebem seus corpos como fruto de seus pais e de sua comunidade, e não como uma entidade de agência individual separada, que cresce independentemente de seu povo, o que segue uma lógica, como discutido mais acima, de uma sociedade muito

mais preocupada com as agências coletivas do que as individuais.

Se tratando de pintura corporal, esta recebe as mesmas técnicas que são aplicadas nos artefatos, o que condiz, no caso Wayana, da visão de que os objetos e artefatos de seu dia a dia são “corpos despedaçados” de tempos antigos, segundo os mitos.

Ao analisarmos outro povo, os Kaxinawa, podemos ver assim como nos Wayana, um apreço pela origem das coisas, em especial quem foram seus “donos”. Para eles, estas figuras progenitoras são chamadas de *ibu*, e são os responsáveis pela existência dos animais, plantas e pessoas, e possuem uma relação parental com aquilo que criaram. Essa concepção passa para os membros da comunidade também, ao passo que, por exemplo, acredita-se que cada parte do corpo de uma criança seja criada através de uma diferente técnica exercida pelo pai, que “talha” o filho em formação no útero da mãe. Ela por sua vez seria responsável por “cozinhar” o sêmen e o sangue dentro de si, formando o *tunku*, uma bola de sangue que eventualmente se transforma em humano. A forma que o bebê toma é dependente do pensamento e agência masculina.

Sobre a noção de pele e tecido para os Kaxinawa:

A pele é concebida como tendo sido tecido. A identidade original entre pele e tecido é estabelecida pelo mito do grande dilúvio quando um casal deitado na rede se transformou na jiboia-anaconda. A pele da jiboia é a rede ancestral tecida pela primeira mulher, e será esta mesma jiboia que ensinará às mulheres, depois do dilúvio, a arte da tecelagem. Esta mesma pele da jiboia se tornará a fonte inesgotável de inspiração do sistema gráfico kaxinawa, pois contém todos os desenhos que existem, uma ideia muito difundida na Amazônia indígena. (LAGROU, 2013, p. 46).

Pintura Corporal – O Corpo como Suporte para Expressividades

Uma figura recorrente do universo estético ameríndio é a da cobra, cuja espécie parece ser limitada à região do povo em questão. No caso das populações aqui estudadas, a jiboia, sucuri e anaconda são as mais citadas. Segundo Lagrou (2013) o fato de existir a figura da cobra em todas as culturas ameríndias amazônicas mostra que este é um símbolo transcultural da região, cuja representação pode ser vista tanto em objetos quanto os corpos dessas populações. Para o povo Wayana, por exemplo, a beleza está intrinsecamente ligada ao perigo, o monstruoso geralmente é retratado como belo. A reprodução da estética da serpente é uma tentativa de reproduzir de forma controlada o poder do animal em questão.

Já o povo Wauja, a figura de uma grande serpente vem em forma de uma cobra-canoa, também devoradora de pessoas e que carrega panelas em suas costas. Consequentemente, as panelas Wauja são decoradas com a forma da serpente, lembrando-se do perigo de ser devorado e na urgência de ter seu corpo preservado, já que para este povo, tudo que acontece ao corpo acontece para a alma também. Sendo assim, ao ser devorado pela serpente, por exemplo, o Wauja não teria acesso à vida após a morte, já que seu corpo não existiria mais.

Estes dois exemplos, assim como o que foi estudado até aqui, nos ajuda a entender melhor o lugar do corpo para os diversos povos indígenas que habitam as terras brasileiras. Ao contrário de muitos povos ocidentais e orientais, os ameríndios não utilizavam a escrita como forma de preservar seus mitos, histórias e artes. Por outro lado, além da oralidade, esses mitos e outras diversas expressões culturais são impressas em seus próprios corpos e objetos (e como vimos, ambos são uma coisa só), não apenas simbolizando, mas também significando uma agência. A imagem na cosmovisão ameríndia possui capacidade real de agir, tomar forma, invadir corpos e influenciar diretamente o ser humano de forma benigna e maligna. Suas

histórias são literalmente contadas e grafadas em suas peles e objetos e servem das mais diversas finalidades, como matrimônio, guerra, ritos de passagem, celebrações e etc.

Corpos Contemporâneos

Ao entendermos os processos históricos de formação da percepção do corpo, podemos enxergar com mais clareza os porquês da nossa sociedade atual, apesar de bem mais liberal em relação às modificações corporais, ainda demonstra certa resistência ao tema.

No Ocidente, o surgimento de tribos urbanas, como *hippies*, *skinheads* e *punks*, grupos que costumavam utilizar as modificações corporais como forma de protesto social, segundo Fonseca (2003), foram ligados à anormalidade, impureza e sujeira, através do imaginário coletivo e dos processos sócio-históricos que vimos até aqui.

Ainda, segundo Martoni de Freitas e Prates (2020), a moralidade religiosa judaico-cristã teve grande influencia na criação destes preconceitos:

Não façam cortes em seus corpos por causa dos mortos, nem tatuagem em si mesmos. Eu sou o Senhor. (LEVÍTICO, 19:28) (...) Acaso não sabem que o corpo de vocês é santuário do Espírito Santo que habita em vocês, que lhes foi dado por Deus, e que vocês não são de vocês mesmos? Vocês foram comprados por alto preço. Portanto, glorifiquem a Deus com o seu próprio corpo. (I CORÍNTIOS, 6:19-20).

Segundo os autores, no campo religioso, a atitude de modificar o corpo era vista como profana, visto que a crença era a de que o corpo humano se assemelharia ao de Deus. Seria um atentado à natureza humana.

A partir apenas dos anos 80, com uma maior atenção midiática e figuras famosas fazendo uso das modificações corporais, sobretudo a tatuagem, o cenário e

aceitação sobre a prática começa a se modificar positivamente. Além disso, as tecnologias de pigmentação e perfuração corporais, assim como o surgimento de profissionais especializados na técnica, passaram uma maior segurança ao público geral (RODRIGUEZ; CARRETEIRO, 2014).

Desta forma, o preconceito acerca do tema se reduziu na cultura ocidental, fazendo com que as tatuagens não se restringissem necessariamente a determinados grupos sociais:

O novo sujeito da tatuagem parece não ter um rosto definido. É múltiplo, diverso, não tem fronteiras de sexo, percorre as diferentes gerações, transita por todas as classes sociais, pertence a distintos níveis educativos, faz diversas atividades, enfim, não possui, como antigamente, um perfil social determinado. (FONSECA, 2003, p. 189).

Não apenas no mundo eurocêntrico viu-se uma mudança em relação ao corpo. Artistas indígenas eurocêntrica conseguem, através de suas obras e linguagens não indígenas, trazer a discussão sobre o que é arte, sobre a resistência e história de seus povos ao grande público. Exemplo disso pode ser visto na obra do artista Denilson Baniwa, *Monalisa cunhã* (fig.12):



Figura 11 – *Monalisa cunhã*

Fonte: *ResearchGate.net*

A obra retrata a famosa *Monalisa* de Da Vinci, talvez o quadro mais iconográfico da arte europeia e até mundial, mas retratando-a com itens e artes corporais indígenas. Podemos ver Mona Lisa usando colares, pinturas faciais, uma flor presa em sua orelha e carregando o que parecem ser flechas em seus braços. O fundo também é diferente da obra original, apresentando ao invés de uma paisagem bucólica, um fundo mais “manchado”, com uma colina e o que aparenta ser uma pirâmide ao fundo.

A subversão da obra vem do fato de *Monalisa* ser provavelmente a pintura renascentista, ou talvez a pintura mais famosa do mundo. É o símbolo da estética europeia, que se considera universal. E é justamente essa universalidade artificial que serve de pretexto para a sobreposição deste modo de ver e pensar sobre as outras culturas. Embora estejamos falando de arte, é notável essa lógica não apenas na estética, mas também na religião, nos modos de produção, nos costumes e até nos modos de se relacionar afetivamente com o outro.

Baniwa, ao retratar um dos símbolos da ideologia eurocêntrica como indígena, questiona-a. E se nossa referencia de belo, de virtuoso, viesse destes povos? Ou melhor, por que nossa referencia, aqui no Brasil, é de uma mulher europeia, se nossa população é tão diversa diferente desta? O que isso pode falar sobre nós, enquanto sociedade? Tais questionamentos, típicos da arte contemporânea, avançam ainda mais sob uma perspectiva indígena ou qualquer outra cujas origens não estão no berço da civilização europeia.

Considerações Finais

Esta investigação não tem como objetivo afirmar categoricamente que a exploração de corpos indígenas e os preconceitos sofridos pela prática da modificação corporal

podem ser explicados unicamente pela ideologia eurocêntrica de sacralização do corpo, pois sabe que existem fatores materiais, econômicos e sociais que também podem ter contribuído para o abuso sofrido pelas populações exploradas. Tendo isso em mente, a pesquisa visa tentar entender mais sobre os discursos e justificativas morais que as civilizações colonizadoras poderiam ter usado para justificar sua tentativa de dominação sobre as civilizações e classes oprimidas, e como os resquícios dessa dominação existem até hoje, em específico acerca das modificações corporais.

Nesse sentido, as evidências estudadas, sobretudo as cartas de navegadores e autores dentro e fora da história da arte contribuem com a tese de que a percepção do corpo humano para o homem quinhentista, construída até então por séculos, sobretudo por uma base religiosa cristã, foram usadas como justificativa moral para a exploração não apenas de povos não eurocêntricos, mas como também da própria classe trabalhadora e marginalizada dentro da sociedade mercantil/capitalista. Paralelamente, ao vermos através dos estudos sobre arte indígena, que o pensamento destes povos acerca do corpo é praticamente antagônico ao europeu, conseguimos assimilar melhor os motivos pelos quais os mesmos são hostilizados ainda hoje, e como suas pinturas corporais incitam o discurso conservador e eurocêntrico que os acusam de serem primitivos, bárbaros, pertencentes a uma sociedade inferior. Não apenas isso, mas ao descobrirmos que a adoção de pinturas corporais, como a tatuagem, por parte da população marginalizada das colônias europeias se deu, pelo menos em parte, pelo contato destes colonos com os povos indígenas, nos dá evidências do porque até hoje em dia a tatuagem é associada à criminalidade, especialmente se estiver num corpo negro, ameríndio, ou que aparente pertencer à alguém que não faz parte das elites ou classe média.

<https://doi.org/10.23925/2318-5023.2022.n6.e60812>

Em uma sociedade carregada de contradições, desigualdades e explorações de certos grupos sociais e étnicos, compreender as origens de alguns destes problemas é o primeiro passo para supera-los. Desta forma, como a pesquisa pode levar à discussões mais amplas das diversas áreas das ciências humanas, ela se limita ao prazo e recursos fornecidos à este dado tempo. Propôs-se aqui uma discussão e reflexão acerca de nossos conceitos em relação ao corpo humano, assim como um convite para o leitor (e ao próprio autor deste texto) a dar continuidade aos temas e relações aqui explorados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Odebrecht, 1994.

BEYSEN, Peter. Kitarentse. Pessoa, arte e estilo de vida entre os Ashaninka (Oeste amazônico). Tese. (Doutorado em Antropologia), **PPGSA/IFCS – Universidade Federal do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 2008.

COSTA, P. G. A. O mito do bom selvagem como elemento da identidade nacional brasileira/ The noble savage myth as na elemento of the brazilian national identity. Portal de Revistas PUC-SP, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwi4jID4zOL5AhUbspUCHdBADdkQFnoECAYQAQ&url=https%3A%2F%2Frevistas.pucsp.br%2Fparalaxe%2Farticle%2Fdownload%2F46604%2F30961&usq=AOvVaw21t9Nqxq7i0i8jwindYxPk>>. Acesso em: 27 de ago. de 2022.

DOMINGUES, Joelza Ester. Índios brasileiros retratados por um holandês. **Ensinar História**, 5 de abr. de 2015. Disponível em: <<https://ensinarhistoria.com.br/indios-brasileiros-retratados-por-um-holandes/>>. Acesso em: 21 de set. de 2022.

ECKERT, C.; LEITÃO, D. K. À flor da pele: estudo antropológico sobre a prática da tatuagem em grupos urbanos. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 5, n. 10, 2004. DOI: 10.22456/1984-1191.9186. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9186>. Acesso em: 15 out. 2022.

FERNANDES, F. P. F.; FIGUEIREDO, G.O. Tatuagens: TATUAGENS: UM TABU AINDA NO SÉCULO XXI. **Universidade Federal de Goiás**, Goiás, out. de 2014. Disponível em: <<https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/80/o/TCEM2014-TemasAtuais-GiovannaOliveiraFigueiredo.pdf>>. Acesso em: 12 de mai. de 2022.

FONSECA, Andrea Lissett Pérez. **Tatuar e ser tatuado: etnografia da prática contemporânea da tatuagem**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

KALIL, L. A. A. Os espanhóis canibais: análise das gravuras do sétimo volume das Grands Voyages de Theodore de Bry. **SciELO Brasil**, 02 de jul. de 2011. Disponível

em: <<https://www.scielo.br/j/tem/a/rD4X9qVkDR8DTMKPMnZnfrz/?lang=pt#>>.
Acesso em: 13 de setembro de 2022

KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (In: Chicangana Bayona, 2017)

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

LESTRINGANT, F. O Brasil de Montaigne. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 49, n. 2, p. 516–556, 2006.

MARQUES, Toni. Questões da pele: Pinturas indígenas, cicatrizes de escravos, moda de marinheiros. A tatuagem fez história no Brasil. **Revista de História**, 2009. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20120510211646/http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/questao-de-pele>>. Acesso em: 12 de mai. de 2022.

MARTONI DE FREITAS, Lorena; PRATES, Lucas de Souza. Concursos públicos de policiais militares: tatuagem como fator de exclusão injustificada. **Revista de Ciências do Estado**. Belo Horizonte: v. 5, n. 1, e14946. ISSN: 2525-8036.

PATRIOTA, Beatriz. Narrativas e relatos sobre a tatuagem no Brasil do Século XIX à década de 1970. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 10, n. 1, jan.- abril 2020, pp. 357-364. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/812>. Acesso em: 15 de out. de 2022.

PELEGRINI, Thiago. Imagens do corpo: reflexões sobre as acepções corporais construídas pelas sociedades ocidentais. **Revista Urutágua**, 2006. Disponível em: http://www.urutagua.uem.br/008/08edu_pelegrini.htm. Acesso em: 12 de jun. de 2022.

RODRIGUEZ, Luciana da Silva; CARRETEIRO, Teresa Cristina Othenio Cordeiro. Olhares sobre o corpo na atualidade: tatuagem, visibilidade e experiência tátil. **Psicologia & sociedade**, v. 26, n. 3, p. 746-755, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/LhQdnpGfV7FQCqkpCcyrcYP/>. Acesso em: 15 de out. de 2022.

ROSÁRIO, N.M. Mundo contemporâneo: mundo em metamorfose. **Unisinos**, 2006. Disponível em:

<http://web.archive.org/web/20040119180724/http://www.comunica.unisinos.br/semiotica/nisia_semiotica/conteudos/corpo.htm>. Acesso em: 10 de jun. de 2022.

SANTANA, Crisley. Como a arte retratou nativos brasileiros no século 19? Estudo analisa litogravuras de Debret. **Ciclo 22**, 4 de fev. de 2022. Disponível em: <https://ciclo22.usp.br/2022/02/04/como-a-arte-retratou-nativos-brasileiros-no-seculo-19-estudo-analisa-litogravuras-de-debret/>. Acesso em: 19 de set. de 2022.

SCHWARCZ, L. M. **As Barbas Do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 2ª Edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana. Tese (Doutorado em Antropologia), **PPGAS – Universidade de São Paulo**. São Paulo, 1995; Lisboa: Assírio & Alvim, Museu Nacional de Etnologia, 2003.

_____. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. *Mana*, v. 15, n. 1, p. 213-236. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

VILHENA, Junia; ROSA, Carlos Mendes; NOVAES, Joana de Vilhena. Narrando dores: A tatuagem como narrativa. **Cadernos de psicanálise** (Rio de Janeiro), v. 37, n. 33, p. 129-154, 2015.